天宝十三载改诸乐名与燕乐体系的确立

李 飞 跃
(清华大学 人文学院, 北京 100084)

摘 要: 唐玄宗天宝十三载"太乐署供奉曲名及改诸乐名",形成了新的命名规范,是胡乐东渐、胡部新声之后音乐融合的结果。"道调、法曲与胡部新声合作"及诸乐改名深化了佛道、胡汉、雅俗音乐的融合,标志着唐代音乐的重构和燕乐体系的确立。"声辞繁杂"的胡、俗之乐崛起,获得与雅乐、清乐的合法平等地位,促进了杂曲子及其变体的独立与繁荣,为倚声填词和曲子词的兴起奠定了音乐基础。从音乐制度和历史活动层面考察唐代音乐体系的变化,有助于我们重新认识词的起源及其发生机制和艺术特征。

关键词: 胡部新声;燕乐;词调;曲子词

中图分类号: I 207.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2022)06-0117-14

唐太常寺及其太乐署主管宫廷艺人的训练与考核,"凡乐人及音声人应教习,皆著簿籍,核其名数,分番上下"①。太常乐工多时至万数,仅散乐就有千人,"唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人"②。宫廷是燕乐渊薮,开、天时期有"太常奏备三千曲"之盛。《唐会要》和《册府元龟》记载了天宝十三载改诸乐名的奏、敕,并录存了太常寺刊石的宫调及曲名。据杨国忠、陈希烈奏云:"中使辅璆林至,奉宣进止,令臣将新曲名一本,立石刊于太常寺者。今既传之乐府,勒在贞珉,仍望宣付所司,颁示中外。"③一般统计是乐名刊石 14 宫调 226 曲,所改 11 宫调 59 曲。④ 改诸乐名是唐代音乐史上的一个重要事件,反映了民族音乐的融合和胡乐汉化的高潮,对词的起源及其艺术特征产生了系统性深刻影响。词起源于燕乐,杨荫浏、丘琼荪、郑祖襄、刘崇德、王小盾、赵维平、岳珍、李玫、左汉林等先生基于不同问题和从不同角度讨论过改乐名的背景、内容及乐理,但对改诸乐名与燕乐体系的确立及词学的影响与文学史意义,尚须重新讨论和抉发。

一、改诸乐名的取向与方式

据《唐会要》卷三三载改诸乐名的体例,后续乐名记录应有承前省现象,实际改乐名要多于一般认

收稿日期: 2022-03-18

作者简介: 李飞跃,男,河南通许人,清华大学人文学院长聘副教授。

基金项目: 国家社科基金后期资助项目"中唐至五代宫廷教坊乐舞人员的流散与曲子词的兴起"(项目编号:14FYS006)阶段性成果。

① 刘昫:《旧唐书》卷四四《职官志》,北京:中华书局 1975 年版,第 1875 页。

② 欧阳修、宋祁:《新唐书》卷二二《礼乐志》,北京:中华书局 1975 年版,第 477 页。

③ 王溥:《唐会要》卷三三,上海:上海古籍出版社 2006 年版,第 718—721 页。岳珍认为,《唐会要》高祖至德宗四十卷为唐苏冕撰,《唐会要》《册府元龟》的记录来源于杜佑《理道要诀》。参见岳珍:《杜佑〈理道要诀〉辑考》,《文献》2004 年第 3 期,第 98—116 页。

④ 郭茂倩:《乐府诗集》卷七九,北京:中华书局 1979 年版,第 1107 页。《钦定续通志》卷一二七载"唐乐署供奉二百二十六曲",北京:国家图书馆出版社影印本,第 184 页。李玫认为,《唐会要》两种标点本(北京:中华书局 1955 年版、上海:上海古籍出版社 2006 年版)都存在不同程度的标点错误,不能支持郭茂倩《乐府诗集》中提到太常石"其著录者十四调二百二十二曲"和清《钦定续通志》本所说的"唐乐署供奉二百二十六曲"。李玫:《唐乐署供奉曲名所折射的宫调理论与实践》,《中国音乐学》2013 年第 1 期,第 23—28 页。

为的数量。如沙陁调《色俱腾》改为《紫云腾》,道调亦有《紫云腾》;大食调《半射没》改为《庆惟新》,小食调和双调都有《庆惟新》。沙陁调《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》,道调也有《钦明引》;大食调《优婆师》改为《泛金波》,双调和水调都有《泛金波》;般涉调《移师都》改为《大仙都》,平调和黄钟调都有《大仙都》。这些都应视为改后的乐名,只是承前省了原名。一些未注原名者,所载是否改后的乐名,或同名异曲,尚待考辨。鉴于承前省之例,实际改乐名要远多于以前学者估算的 59 曲。

改乐名体现了明显的方向性,一是普遍将汉文音译的少数民族和外国曲名改成汉文曲名,如沙陁调《苏幕遮》改为《万宇清》,而《苏幕遮》是西戎胡语"飒磨遮"。金风调《婆伽儿》改为《流水芳菲》,《婆伽儿》是龟兹乐(Bagar 的音译),也是隋文帝开皇六年高昌所献《圣明乐》的解曲。类似《圣明乐》的汉名曲子,或许有些就源自胡乐。宫调名迭经汉化,如宫商角徵羽调分别有胡名婆陁力、大乞食、涉折、婆腊、般涉,变宫调胡名阿诡调。般涉调因佛典有天乐神般遮尸弃,故源自古印度七声音阶的第五音(pāncama)。① 二是将具有佛教色彩的曲目改为道教名,如《苏禅师胡歌》改为《还思引》,《思归达菩提儿》改为《洞灵章》,《悉尔都》改为《琼台花》,《龟兹佛曲》改为《金华洞真》。道调曲多属太乐署管理,佛曲改为道曲,与其机构功能有关。三是俗乐名改为雅乐名。如《勿姜贱》改为《无疆寿》,《苏莫遮》改为《万宇清》,《讫陵伽胡歌》改为《来宾引》等。乐曲原名多按音乐来源,以边地为名。改乐名后,按乐曲内容和功能命名,华夷、雅俗的区分不再明显。

"太簇宫时号沙陁调""太簇商时号大食调""太簇羽时号般涉调"等十个"时号",反映了雅俗乐调的对应与融合。"沙陁调""水调""金风调"尚未见于《教坊记》和《乐府杂录》,其余 11 调则见于《乐府杂录》和《梦溪笔谈》,可见调名的逐渐统一和规范。宫调改名后,以太簇宫、林钟宫、林钟商等雅乐调名为主,同时保留沙陁、大食、般涉等俗乐调,构成十四调体系。宫调是比乐器更具规范性的因素,同一曲在不同乐谱中的宫调往往趋同。如《博雅笛谱》、《三五要录》(琵琶谱)、《仁智要录》(筝谱)和《类筝治要》中《苏莫者》的早期记录都是盘涉调曲。

改乐名通过类名细化和变体命名,强化了统一词缀,如"乐""曲""引""盐""歌"等类名。"盐曲"《野鹊盐》改为《神鹊盐》、《火罗鸧鸧盐》改为《白蛤(鸧)盐》。"盐"是疏勒乐解曲名,《隋书·音乐志》说:"疏勒歌曲有亢利死让乐,舞曲有远服,解曲有盐曲。"②"盐"(龟兹语 yakne)意为"曲调、歌曲",因沿用已久,已为曲调类名而保留。唐盐曲中,《大序盐》未改,南卓《羯鼓录》亦有《鲍岭盐》《要杀盐》《大秋秋盐》《突厥盐》等盐曲,日本《倭名类聚抄》也传有《三台盐》《安乐盐》《壹德盐》《合欢盐》等唐曲。此外,太簇宫、太簇商、太簇角等乐曲名 88 首,调名亦多系胡语转译。唐玄宗制曲也用胡乐名,如"色俱腾、乞婆娑、曜日光等九十二曲名",可见天宝十三载供奉曲与玄宗作曲也有关系,其作其改都代表一种宫廷标准。有的乐名揭示了乐曲的不同民族身份,如《胡渭州》与《渭州》。也有佛曲冠以地名,如《于阗佛曲》《龟兹佛曲》《急龟兹佛曲》。因小食调《胡残》改《仪凤》,又有金风调《仪凤曲》;越调《无为》,也有金风调《无为曲》。道调有《曜日光》,沙陁调又有《封禅曜日光》,乐名体现了《曜日光》的功能界定与应用场景。

改乐名兼顾了胡乐与华音的体裁对应,如《苏禅师胡歌》改为《还思引》、《因地利支胡歌》改为《玉关引》、《耶婆地胡歌》改为《静边引》,都是"胡歌"改为"引"曲。改名与旧有清乐或法曲名接轨,如般涉调《俱伦朗》改为《日重轮》,乐府题有《月重轮行》;太簇商《捺利梵》改为《布阳春》,古曲有《阳春》或《阳春歌》。一些改名也体现了字面对应关系,如《色俱腾》改为《紫云腾》、《借渠沙鱼》改为《跃泉鱼》。

---

① 关也维:《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》,《音乐研究》1980 年第 1 期,第 43—53 页。

② 魏徵等:《隋书》卷一五《音乐志》,北京:中华书局 1973 年版,第 380 页。

《耶婆色鸡》乃龟兹山名①,改为《司农宝鸡》,名义差别较大。《胜蛮奴》改为《塞尘清》,意思相近;而改《无愁》为《长欢》,意思相反。

《唐会要》载同名变体 11 首,太簇宫(沙陀调)《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》。《金华洞真》是本体,急曲是变体。同样,《元妃》与《真元妃乐》《急元妃》、《行天》与《急行天》、《明凤乐》与《真明凤》,亦本曲与变体关系。黄钟商(越调)只有变体《文武九华》《急九华》及《急兰山》,未见原曲《九华》和《兰山》。三个《急火凤》,林钟宫《急火凤》改《舞鹤盐》,林钟羽《急火凤舞》、黄钟羽《急火凤》保留原名。贞观末,裴神符妙解琵琶,作《胜蛮奴》《火凤》《倾杯乐》三曲,"声度清美,太宗深爱之"。《移都师》是平调《火凤》的解曲,陈旸《乐书》云:"解曲,凡乐以声徐者为本,声疾者为解。自古奏乐,曲终更无他变。隋炀帝以清曲雅淡,每曲终多有解曲,如《元亨》以《来乐》解,《火凤》以《移都师》解之类是也。"②"移都师"地名,位于龟兹与焉耆之间。六世纪初,突厥人曾在该地设立过王庭,亦名 YoghangYultuz(大移都师或大玉尔都斯),后用为曲名。③ 一说,《火凤》由《赤凤凰来》演变而来,而《真火凤》《急火凤》则分属宫廷不同乐部。李商隐《镜槛》诗有"拨弦惊《火凤》"之句,"惊"乃"急",亦即促拍、声疾之意。《火凤》是相对舒缓的乐曲,因此又有黄钟调《急火凤》、平调《急火凤舞》。《羯鼓录》亦载李琬夜闻羯鼓,知曲为《耶婆色鸡》,"今但按旧谱数本寻之,竟无结尾之声,因夜夜求之"。李琬为之解析,提出"曲有不尽者,须以他曲解之,方可尽其声也。夫耶婆色鸡,当用椐柘急遍解之","工如所教,果相谐协,声意皆尽"。④ 《渭州》《胡渭州》《胡渭》等原调、变体并存,变体因之合法化。

通过改名或添注来区分不同调式或乐段,如《欢心乐》大食调,《迎天欢心乐》为小食调;《曜日光》道调,《封禅曜日光》为沙陁调。《苏莫遮》编入南吕商调(水调)、太簇宫调(沙陁调)、金风调,其中太簇宫调《苏莫遮》改名《万宇清》,金风调《苏莫遮》改名《感皇恩》。《金风调》或即《金风乐》,《新唐书·艺文志》载"玄宗《金风乐》一卷"。《苏莫遮》第一次改名《万宇清》用沙陁调,第二次用南吕商水调,第三次改名《感皇恩》用金风调。《感皇恩》说郛本《教坊记》注道调宫,北宋龟兹部有双调《感皇恩》。金风调《苏莫遮》改名《感皇恩》,其他两种《苏莫遮》不改名,因音调不同,长短句法也不同。《感皇恩》句法是"七七七三五"及"五七七三五"两片,多用七字句,而《苏莫遮》除长短句体外,尚有七言四句带三字和声之声诗体。

添加"大""火""急""真""文武""太监"等限定语,区分不同调式和变体。"大"曲有《大仙都》《大叠瑞蝉曲》等,其中《大白纻》是胡乐与清乐融合的曲调。有学者认为,《羯鼓录》中的"大东祗罗、大郎赖耶、大达磨支"应与开天时期流行的火祆教有关系,或者就是"火东祗罗、火郎赖耶、火达磨支"的讹误。⑤ 这些曲目相当于太常寺石刻中般涉调曲目的一半。姚宽《西溪丛语》云:"火祆字,其画从天,胡神也,音醯坚切,教法佛经所谓摩醯首罗也。本起大波斯国,号苏鲁支。"⑥小食曲《苏罗密》改为《升朝阳》,《羯鼓录》有"火苏赖耶",一般认为苏赖耶(苏里耶 Sūrya)指印度神话或源于火祆教祀的太阳神。

---

① 悟空译《十力经序》云:"安西境内,有前践山前践寺,复有耶婆瑟鸡山。此山有水,滴溜成音,每岁一时,采以为曲,故有耶婆瑟鸡寺。"陈尚君辑校:《全唐文补编》卷五六,北京:中华书局 2005 年版,第 681 页。

② 陈旸:《乐书》卷一六四,朿景南、蔡堂根点校:《中华礼藏·礼乐卷·乐典之属》第一册,杭州:浙江大学出版社 2016 年版,第 927 页。

③ 关也维:《唐代音乐史》,北京:中央民族大学出版社 2006 年版,第 87 页。

④ 南卓等:《羯鼓录 乐府杂录 碧鸡漫志》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第 9 页。

⑤ 陈文革:《粟特人与唐乐署供奉曲般涉调部分曲目传播考——兼及中古乐伎中的粟特人成分》,《音乐研究》2016 年第 6 期,第 39—51 页。

⑥ 姚宽:《西溪丛语》卷上,济南:山东人民出版社 2018 年版,第 38 页。

不空译《宿曜经》有“日曜、太阳胡名‘密’mihr”之说。① 祆教拜火、拜日,崇拜太阳神密特拉(Mitra)。日升日落之有恒,“密特拉”有“忠实”之意,伊朗早期的密特拉崇拜还有了道德寓意。因此,“苏罗”与“苏剌耶”、《苏剌耶胡歌》《苏罗密》与《升朝阳》在意义上是关联和对应的。

来自疏勒的宫廷音乐家裴神符(洛儿),将木片拨奏改为徒手弹奏,极大增强了琵琶的艺术表现力。《火凤》即其创作的琵琶曲,元稹形容《火凤》《春莺啭》等法曲是“咽绝”“萧索”之音,风格低沉哀伤,而宫廷法曲部《真火凤》、胡曲部《急火凤》当由其改编而来。琵琶谱中有“火”“引”“弹停”,分别写作“火”“リ”“丁”,是时值型演奏法的记录。② “火”为“急移”,表示时值缩短;“引”为延引,表延长;“弹停”表休止。③ “火”有时也有音色含义,“谱面有火字者,是古来为隐移于次手之证,然亦有一传习也……火字是令知拨之强弱者也”④。“急”曲有《急九华》《急火凤》《急元妃》等,般涉调《达摩支》改为《泛兰丛》,羽调又有《急泛兰丛》。黄钟调有《明凤乐》,《真明凤》应是其变体。“真”曲还有《真元妃乐》《紫府洞真》等,带有明显道曲色彩。“文武”曲有《文武九华》,“太监”曲有《太监女采乐》《三台监》,应指板式的速度变化。康昆仑奏新翻曲《绿腰》而被段善本移入枫香调,原属正宫调琵琶曲《凉州》,被康昆仑翻入琵琶玉宸宫调;王麻奴觱篥吹《勒部羝曲》而尉迟青用平般涉调演奏,说明当时同一曲调可按不同宫调演奏。同调式而改调高,乐曲的快慢等会产生一曲数调。

一曲不同调,也存在转调的可能,如《苏莫遮》三调等,虽改了曲名,但曲调同源,只是使用了不同均的三种调式。《春莺啭》又有《梅花春莺啭》《梅苑春莺啭》《天长宝寿春莺啭》,还有商调《大春莺啭》《小春莺啭》。黄钟羽《百舌鸟》改为《濮阳女》,平调有《濮阳女神》。百舌鸟即反舌鸟,岑参《醉后戏与赵歌儿》云:“秦州歌儿歌调苦,偏能立唱《濮阳女》。座中醉客不得意,闻之一声泪如雨。”其声悲苦,任半塘谓赵歌儿乃美男,宜为弄假妇人,扮演濮阳女,“原为《百舌鸟》,因戏剧名《濮阳女》,改而从之”⑤。不同曲调改为或融合为同一曲调,如小食调《讫陵伽胡歌》改为《来宾引》,同时越调《高丽》也改为《来宾引》,水调也有《来宾引》,太簇角又有《戎服来宾》。小食调《讫陵伽胡歌》与越调《高丽》似无关联,所改《来宾引》或为两种不同形态的曲子,或融合成为一曲。越调《老寿》改为《天长宝寿》,双调《大百岁老寿》改为《天长宝寿》,前者的《老寿》或为《大百岁老寿》省写,或两者合并为一曲。《苏莫遮》改为《万宇清》和《感皇恩》,而水调又有《苏莫遮》,所改应是基于不同形态的曲子或同一乐曲的不同摘遍。改乐名之前的天宝四年,已有《霓裳羽衣》《婆罗门》两曲。改《婆罗门》为《霓裳羽衣》曲,不仅是改名,也是一种融创。

沙陁调《九仙》与道调《九仙步虚》,黄钟调《天统》与般涉调《天统九胜乐》,以及双调《迎天乐》、大食调和水调《欢心乐》、小食调《迎天欢心乐》,这些是同一曲的变体,还是两只乐曲的融合,已不得而知。曲调不同,曲辞亦有差异。敦煌写卷两种《苏莫遮》曲辞,伯 3821 号是联章二首,伯 3360、斯 0467 等四份是大曲辞六首,“三三四五七四五”双片体,题“大唐五台曲子五首寄在《苏莫遮》《五天》《柘枝》亦或是两只曲子,类似《玉树后庭花》《月殿蝉曲》等”。据《教训抄》《体源抄》记载,《苏莫遮》传至日本而写作《苏莫者》,盘涉调(太簇羽)中曲,配有舞蹈,含乱声、序、破、急等四部分。第一首注曲子名《感皇恩》,余三首注“同前”,“金风调,苏莫遮改为感皇恩”。此四首及 P.3128《感皇恩》二首敦煌曲子,均为

---

① 陈文革:《粟特人与唐乐署供奉曲般涉调部分曲目传播考——兼及中古乐伎中的粟特人成分》,《音乐研究》2016 年第 6 期,第 41 页。

② 孙可臻:《日本唐乐谱书写与乐书记录中的唐乐体制——以〈乐家录〉为切入点》,《中国音乐》2022 年第 3 期,第 11—19 页。

③ 藤原师长:《三五要录》,刘崇德主编:《现存日本唐乐古谱十种》第 1 册,合肥:黄山书社 2013 年影印版,第 73 页。

④ 安倍季尚:《乐家录》卷九,第 1 册,东京:日本古典全集刊行会,1936 年,第 282 页。

⑤ 任中敏著,张之为、戴伟华校理:《唐声诗》,南京:凤凰出版社 2013 年版,第 78—79 页。

金风调《苏莫遮》。

宫调决定了乐曲的音高与调式,有时会在乐曲名中体现出来,如黄钟宫"古凉州""旧凉州"摘遍曲在天宝年间翻入道调宫为法曲"新凉州",唐德宗贞元间再翻入高调宫,白居易有《秋夜听高调凉州》诗。宫调不同,曲名亦异,如羽调有《柘枝曲》,商调有《掘柘枝》,角调有《五天柘枝》。敦煌琵琶曲《倾杯乐》分属不同的宫调,对应九个不同的音谱。柳永《乐章集》中《倾杯乐》有歇指调(散水调)、林钟商、黄钟羽、大石调等,词体亦各不同。供奉曲分隶不同宫调,仍沿用同一调名者,应属类似情形。如有一曲两调的越调和双调《倾杯乐》,一曲三调如《五更转》分属于小食调、双调、水调,一曲五调如大食调、小食调、越调、双调和水调《破阵乐》。虽然同曲不同调,但它们的调式不变。入不同宫调而为不同乐曲,如《宋史·乐志》载上元灯会所奏四十大曲,实有三十首曲名,其中《梁州》入四宫(正宫、道调宫、黄钟宫、仙吕宫),《薄媚》入两宫(道调宫、南吕宫),《胡渭州》入两商(小石调、林钟商),《绿腰》入三羽(中吕调、南吕调、仙吕调)。一曲入多调,按宫调加曲名分门别类,也使变体获得了独立曲体地位。

二、胡乐东渐与诸乐融汇新变

公元前二三世纪之交,西域于阗乐已传入中原,汉高祖妃戚夫人侍儿贾佩兰于"七月七日,临百子池,作于阗乐"①。半世纪后,张迁出使西域带回《摩诃兜勒》曲,"李延年因胡曲更进新声二十八解",有《出塞》《入塞》《折杨柳》等乐曲。东晋太元十年(385),"吕光灭龟兹,因得其声",西域散乐流行开来。北周后期,胡乐已被纳入宫廷雅乐。先是魏时"高昌款附,乃得其伎,教习以备飨宴之礼。及天和六年,武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄,得其所获《康国》《龟兹》等乐,更杂以《高昌》之旧,并于大司乐习焉,采用其声"。② 少数民族政权以胡乐入雅乐顺理成章,并随政权更迭而其乐顺势被继承。唐王朝的政治军事势力向西发展,"主客掌朝贡之国七十余番(藩)",促进了东西方的经济文化和音乐交流,"开元初,从驾宫人骑马者,皆着胡帽,靓妆露面,无复障蔽……太常乐尚胡曲,贵人御馔,尽供胡食,士女皆竟衣胡服"③,胡风盛行。

诸乐合作是胡乐东渐的必然结果,先是龟兹乐与西凉乐为主的胡声。吕光带到中原的龟兹乐逸散民间,直到公元五世纪,"后魏平中原,复获之。其声后多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部"④。北魏宣武帝始,胡声受到人们喜爱,至北齐时日益盛行,"杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎,自文襄以来,皆所爱好。至河清以后,传习尤盛。后主唯赏胡戎乐,耽爱无已。於是繁手淫声,争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒,至有封王开府者,遂服簪缨而为伶人之事"⑤。此后一二百年,疏勒乐、安国乐、悦般乐、高昌乐、康国乐等源源不断传入中原。胡乐使隋朝音乐"妙绝弦管,新声奇变","估衒公王之间,举时争相慕尚",以致高祖为此病之,下令禁止,"而竟不能救焉"。⑥ 此后,隋炀帝重用龟兹音乐家白明达大造新声,龟兹乐盛极一时。

唐代十部伎中,天竺、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国伎是胡乐,西凉伎则是西凉流行的中原汉乐(秦汉伎)与龟兹乐融合的产物:"吕光、沮渠蒙逊等据有凉州,变龟兹声为之,号《秦汉伎》。魏太祖既平河西得之,谓之《西凉乐》。至魏周之际,遂谓之国伎。"⑦高宗显庆四年,西域诸国渐附入唐,胡乐大量流入宫廷。尤其武后长安年间至中宗时期,雅乐渐衰,"工伎渐缺"。西凉乐和龟兹乐成为二部伎的主体,

---

① 刘歆:《西京杂记》卷三,西安:三秦出版社 2006 年版,第 146 页。

② 《隋书·音乐志》,北京:中华书局 1973 年版,第 378、342 页。

③ 《旧唐书·舆服志》,北京:中华书局 1975 年版,第 1957—1958 页。

④ 《隋书》卷一五,第 378 页。

⑤ 《隋书》卷一四,第 331 页。

⑥ 《隋书》卷一五,第 378—379 页。

⑦ 《隋书·音乐志》,第 378 页。

《旧唐书·音乐志》谓“立部伎”云:“自《破阵乐》以下,皆擂大鼓,杂以龟兹之乐,声震百里,动荡山谷。《大定乐》加金钲,惟《庆善舞》独用西凉乐,最为闲雅”;又谓“坐部伎”云:“自《长寿乐》以下,皆用龟兹乐。”周隋以来,管弦曲多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,因为“其曲度皆时俗所知也”。① 此语出自开元九年左右刘贶的《太乐令壁记》,也是太乐署对唐前期音乐的总结。除《龙池乐》为雅乐,《庆善乐》为西凉乐外,余均杂以龟兹乐。天宝四年(745),南诏王子凤伽异离长安返乡时,玄宗赐“胡部、龟兹音声二列”②,段安节《乐府杂录》也分《龟教部》与《胡部》,说明龟兹乐华化较深,已不同于一般胡乐。西凉乐和龟兹乐作为最早的一批胡乐,成为后来燕乐的主要成分。

次是清商乐与胡乐融合的法曲。白居易认为法曲本属华夏之音,“乃知法曲本华风”注云:“法曲歌,美列圣正华声也。法曲虽似失雅音,盖诸夏之声也,故历朝行焉。”③“诸夏之声”,即源自清商乐。法曲与胡部合奏,夷音、夷舞进之堂上,因有《凉州》《伊州》等以西域地名命名的法曲。法曲也吸收了道曲、佛曲成分,如《云韶乐》舞者手持金莲似佛家弟子,黄钟商《婆罗门》基础上产生了法曲《霓裳羽衣》,有佛曲色彩又有很多道乐元素。郑嵎《津阳门诗》注说:“西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》,与其声调相符,遂以月中所闻为之散序,用敬述所进曲作其腔,而名《霓裳羽衣法曲》。”④太乐署改曲名,《婆罗门曲》即改为《霓裳羽衣》。法曲兼容了传统的清乐、外来的胡乐、佛道之曲,改名或是旧乐新曲融合基础上的重命名。作为当时影响最大的乐种,法曲也是燕乐形成的重要基础。

“法曲本隋乐,其音清而近雅,炀帝厌其声淡,明皇爱之。”⑤两位知音律的帝王对法曲的不同态度,有审美爱好之别,也有唐代法曲吸收胡夷里巷之曲而发生变异的原因。《旧唐书》云:“自开元已来,歌者杂用胡夷里巷之曲,其孙玄成所集者,工人多不能通,相传谓为法曲。今以前史旧例,录雅乐歌词前后常行者,附于此志。其五调法曲,词多不经,不复载之。”⑥法曲在隋代“其音清而近雅”,但自唐代杂用夷声后,歌词俚俗,以致史书摒弃。这种通俗的音乐为玄宗喜爱,他选坐部伎子弟三百教于梨园,号称“皇帝梨园弟子”。其中,梨园小部音声主要演奏法曲。太常梨园别教院教法曲乐章有《倾杯乐》《破阵乐》《万岁长生乐》等十二章,都是流行乐曲。大食调《万岁乐》在《理道要诀》中属太簇商,或是坐部伎《鸟歌万岁乐》。元和八年,汴州节度使韩宏“进献《圣朝万岁乐》曲谱凡三百首”⑦,曲谱来源未明,至宋代黄钟宫仍有《万岁乐》。

三是胡部新声。唐玄宗时期,自河西输入了一波源自印度、波斯及中亚的音乐:“又有新声自河西至者,号胡音声,与龟兹乐、散乐俱为时重,诸乐咸为之少寝。”⑧胡部新声先是西域乐与中原乐融汇的六州歌曲,即唐初突厥部降地词曲六州(六胡州),《五弦谱》正有《六胡州》一曲。⑨。新声的音乐形态多变,从日本现存唐乐谱可见,《苏罗密》《平调火凤》《移都师》等不是艳、趋、乱结构的大曲,而是合尾式和变奏性的联曲。如《移都师》每段反复一两遍,最后两段连续演奏,不再反复。每段曲调不尽相同,有的乐曲主题采用变奏性手法,亦有曲调相似而采用换头手法,还有加入新材料以求变化,每段皆以相同

---

① 《旧唐书》卷二九,第 1060、1062、1068 页。
② 《新唐书·南蛮列传》,第 6275 页。
③ 朱金城笺校:《白居易集笺校》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第 145 页。
④ 《全唐诗》卷五六七,北京:中华书局 1960 年版,第 6563 页。
⑤ 郑樵:《通志》“梨园法曲”注,杭州:浙江古籍出版社 1988 年版,第 635 页。
⑥ 《旧唐书》卷三〇,第 1089—1090 页。
⑦ 《唐会要》卷三四,第 735 页。
⑧ 《通典》卷一四三,第 3726 页。
⑨ 参见伍三土:《“六州”调名辨歧——兼论词调“六州歌头”的断句》,《中国韵文学刊》2017 年第 4 期,第 62—68 页。

或稍加变化的尾句收束。① 胡部新声受欢迎程度超过了流行的龟兹乐,歌者喜杂用胡夷里巷之曲,如人间多于宫调中奏《突厥神》,“好唱《胡渭州》,以《回纥》为破”。当时宫廷表演胡部新声的情形是“胡部笙歌西殿头,梨园弟子和凉州。新声一段高楼月,圣主千秋乐未休”②。“女为胡妇学胡装,伎进胡音务胡乐”③,新声的风靡程度可见一斑。

开元二十四年,太常升胡部于堂上。胡声“铿锵镗鎝,洪心骇耳,抚筝新靡绝丽,歌音全似吟哭,听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓,度曲转急躁”④。新声的节奏强烈,听者舞动不已。鉴于此,武平一谏说:“伏见胡乐施于音律,本备四夷之数,比来日益流宕,异曲新声,哀思淫溺。”⑤清乐前已受胡部影响,与胡部新声的融合规模更大、程度更深,“至玄宗时而造极,达于饱和。当时之曲,兼有纯清乐者、纯胡乐者,及清胡杂糅、中外调和者之三类。真所谓‘声辞繁杂,不可胜纪!’”⑥

四是道调、法曲与胡部新声的“合作”。法曲音清而近雅,融合了清乐、胡乐、佛曲尤其道曲。岸边成雄认为,法曲“系玄宗在梨园亲自教授之音乐,系正乐之意（但非佛教法教之意）。其主要内容为汉朝清商三乐之遗声（清乐）……因其道教思想背景极浓故有法曲之名,而一般则称为道调法曲者”⑦。“宫调胡名婆陀力调,又名道调”⑧,道调由上层推崇而广为流行,唐太宗借《道士女冠在僧尼之上诏》而以道教为国教,高宗特封老子为“太上玄元皇帝”并将林钟宫改为道宫:“唐高帝制道调,自以李氏老子之后也,会安林钟宫,世号道调道曲。”⑨道曲的仪式性特征与宫廷乐要求相符,天宝元年(742)太乐署制定了在各地玄元庙告享奏乐的制度。道教斋醮科仪被纳入国之祭典,祭祀道乐也融入了宫廷礼乐的诸多元素。太清宫同时供奉“玄元圣容”和“玄宗圣容”,一些道曲名也出现了“垂拱”“钦明”等字样。新曲命名呈现道曲化,玄宗又亲制道曲《紫云回》《凌波仙》等,改制《霓裳羽衣曲》,还于宫内道场亲教诸道士《步虚》声韵,更定后宣示中外。林钟宫《九仙步虚》或为道曲《步虚》变体,唐代文人也热衷创作《步虚词》。后世有些源自道调的曲调如《道调子》,是唐懿宗“命乐工史敬约吹觱篥,初弄道调,上谓是曲误拍之,敬约乃随拍撰成曲子”⑩。

唐玄宗升胡部于堂上,“后又诏道调、法曲与胡部新声合作”⑪,进而出现诸乐整合为一套大曲的现象。岑参诗记载了宴会胡汉杂歌的情形,“花门将军善胡歌,叶河蕃王能汉语”“琵琶长笛曲相和,羌儿胡雏齐唱歇”“座参殊俗语,乐杂异方声”等。帐中堂前,中外歌曲自由切换,生动反映了中外音乐交融的场面。李颀《听安万善吹觱篥歌》云“此乐本自龟兹出,流传汉地曲转奇”,胡乐和俗乐的新声化、道调化、法曲化,也是其汉化的过程。道曲不断吸收和融合胡乐、俗乐成分,“巴歌渝舞,悉参其间”,太乐署道曲至少 18 曲来自少数民族乐曲。改乐名及道乐整改活动,尤其“道调、法曲和胡部新声合作”使道曲成为宫廷音乐的重要组成部分,王小盾指出:“按这一标准,天宝十三载改曲名的 58 曲,其中绝大部分应当都成为了道曲。这种情况意味着:道曲构成了天宝年间宫廷燕乐的主体;而中国道教音乐吸收俗乐

---

① 关也维:《唐代音乐史》,北京:中央民族大学出版社 2006 年版,第 87、92 页。
② 王昌龄:《殿前曲》,《全唐诗》卷 143,第 1444 页。
③ 元稹:《法曲》,《全唐诗》卷四一九,第 4616 页。
④ 马端临:《文献通考》卷一二九,北京:中华书局 2011 年版,第 3964 页。
⑤ 武平一:《谏大飨用倡优狎书》,《全唐文》卷二六八,上海:上海古籍出版社 1990 年版,第 1203 页。
⑥ 任半塘:《敦煌曲初探》,上海文艺联合出版社 1954 年版,第 200 页。
⑦ 岸边成雄:《唐代音乐史的研究》上册,台北:中华书局 1973 年版,第 46 页。
⑧ 陈旸:《乐书》卷一五九,韩国世信文化社 1982 年版,第 124 页。
⑨ 方以智:《通雅》卷二九,清文渊阁四库全书本。
⑩ 段安节撰,亓娟莉校注:《乐府杂录校注》,上海:上海古籍出版社 2015 年版,第 151 页。
⑪ 《新唐书》卷二二,第 476—477 页。

的传统,也是在天宝年间形成的。”①随着道曲的宫廷化与燕乐化,原来法曲也相应改变,文宗开成三年改法曲为“仙韶曲”。

改诸乐名的一个重要原因,是原来的胡地已易属唐朝辖域。从贞观四年平定东突厥,到玄宗开元年间,唐朝先后设置过八百多个羁縻府州。降附的部族包括突厥、回纥、吐谷浑、奚、党项、契丹、高丽、羌、棘鞫、蛮、河西诸胡,以及安西四镇和西域诸国等。天宝年间,有安北、安西等六大都护府和若干边州都督府行使管辖权。昔日的胡人,今已是唐民,乐曲的命名从四夷乐的外国属性变为地域属性,因此胡乐可升至堂上,改按边地命名:“开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若《凉州》《伊州》《甘州》之类。”②唐朝在政治、军事上的成功,已无须借助于乐舞来展现强大。十部伎改为二部伎,十部伎中的六伎皆以国名命名,而二部伎曲名及内容几乎都是歌颂帝王功德。一些与时政相关的乐曲名不断出现,如天宝八载玄宗受尊号“开元天地大宝圣文神武应道皇帝”,有加“天地大宝”尊号大赦文,《大宝》(《羯鼓録》作《大宝乐》,太簇商)、《天地大宝》(小食调和水调)应与此相关。

紧随改乐名之后的安史之乱,让“华音”和“胡乐”从融合转向对立。尤其随着边地陷落与诸胡崛起,胡乐重新刺激了士人“非我族类”的敏感神经,引发排夷思潮。四夷曲调受抑制,尤其在文人层面被批判,认为开元以来,“太常乐尚胡曲,贵人御撰,尽供胡食,士女皆竟衣胡服,故有范阳羯胡之乱”③。元稹还对之前的音乐融合政策提出质疑,《立部伎》“法曲胡音忽相和”注云:“太常丞宋沇传汉中王旧说云:明皇虽雅好度曲,然而未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载,始诏道调法曲与胡部新声合作,识者异之。明年,禄山叛。”④时人及后人将这场音乐变革看作激进之举,认为与事变构成因果关系。白居易《法曲歌》更是痛斥云:“法曲法曲合夷歌,夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末,明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风,苟能审音与政通。一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音,不令夷夏相交侵。”⑤原本彰显盛世的音乐,在新的观念中被看作致祸端由。随着夷夏之防趋于严格,胡乐也再未生成新的浪潮,持续数百年的胡乐东渐告一段落。

三、改诸乐名与燕乐体系的确立

清乐是汉魏六朝音乐遗存和华夏诸声代表,唐时又吸纳地方音乐和外来音乐,成为雅乐的基础。祖孝孙以“陈梁旧乐,杂用吴楚之音。周齐旧乐,多用胡戎之伎。于是斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐”。开元二年,十部乐改为坐、立二部伎:“太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞,间以胡夷之伎。”⑥在九部乐、十部乐体系中,清乐还是独立乐部,改为二部伎使其失去了独立乐部地位。在清乐基础上,分化和转化出法曲。丘琼荪指出:“法曲是清乐的化身,法曲果即清乐,是清乐并没有亡,不过是换了一副面目出现于唐代的乐坛罢了。”⑦法曲兴起,清乐式微,歌诗已较少配合清乐创作。王灼《碧鸡漫志》指出:“隋氏取汉以来乐器歌章古调,并入清乐,余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府,而播在声律,则鲜矣。士大夫作者,不过以诗之一体自名耳。”⑧清乐失去对乐府的主导影响,日渐凋零,随着李郎子逃,“太常歌工已没有能歌清乐的人,故节目(乐次)中,不再有歌清乐这个项目了”⑨。作为曾经雅乐的主体,清乐存

---

① 王小盾:《唐代的道曲和道调》,《中国音乐学》1992 年第 2 期,第 15—23 页。
② 《新唐书》卷二二,第 477 页。
③ 《旧唐书》,北京:中华书局 1975 年版,第 1958 页。
④ 元稹:《立部伎》,《全唐诗》卷四一九,第 4618 页。
⑤ 白居易:《法曲美列圣正华声也及注》,《全唐诗》卷四二六,第 4690 页。
⑥ 《旧唐书》卷二八《音乐志》,第 1041、1051 页。
⑦ 丘琼荪:《燕乐探微》,《燕乐三书》本,第 302 页。
⑧ 王灼:《碧鸡漫志》卷一,唐圭璋编《词话丛编》,北京:中华书局 2005 年版,第 74 页。
⑨ 丘琼荪:《燕乐探微》,林谦三等《燕乐三书》,哈尔滨:黑龙江人民出版社 1986 年版,第 291 页。

亡系于一二乐工,不绝如缕。

佛曲曾是隋唐宫廷乐的重要组成部分,也是胡乐的重要来源和传播载体。《旧唐书·音乐志》载:“后魏有曹婆罗门,受龟兹琵琶于商人,世传其业。至孙妙达,尤为北齐高洋所重,常自击胡鼓以和之。”①曹婆罗门系佛教名字,可见龟兹乐与佛曲已先融合,或者说一些源自佛曲的龟兹乐,如崔令钦《教坊记》序“吕光之破龟兹,得其乐,名称多亦佛曲百余成”②。佛曲多为赞颂诸佛菩萨之作,冠以地名如《于阗佛曲》《龟兹佛曲》等,以志来源不同。佛曲或庄严肃穆,或热烈奔放,为华乐和俗乐带来了清新气息,因此《唐戏弄》有“和尚教坊”③之说。

胡乐东渐也是华夷音乐融合的过程,如《绿腰》《诞黄龙》《新水调》等“华声而用胡乐之节奏”④。先唐宫廷乐已杂胡、俗乐元素,唐雅乐也是兼采胡乐。《七德舞》《九功舞》分别源自《秦王破阵乐》与《功成庆善乐》,而《破阵舞》是杂以龟兹之乐,《庆善舞》是独用西凉乐。后来,二舞改头换面用于宗庙祭祀:“《破阵》《庆善》《上元》三舞,皆易其衣冠,合之钟磬,以享郊庙。”⑤

清乐与法曲、佛曲与道曲、北曲与吴音、胡乐与华音、旧胡乐与新胡乐、民间音乐与宫廷音乐等不同性质的音乐,藉由改名实现融合。这种融合不仅是胡乐的华化,也是俗乐的雅化,原本被批判的靡靡之音随之合法化。隋朝牛弘曾批判边夷之声,称后周用乐“皆是新造,杂有边裔之声”,认为“戎音乱华,皆不可用”。开皇十四年,隋文帝颁布诏令:“人间音乐,流僻日久,弃其旧体,竞造繁声,浮宕不归,遂以成俗。宜加禁约,务存其本。”⑥对“边夷之声”“戎音”“繁声”的禁令,也严格划分了华夷边界。随着诸乐合作,胡乐繁声浮宕的特点被吸纳进来,成为燕乐的重要特征,如《乐府诗集》所说“声辞繁杂,不可胜纪”⑦。衬字、衬腔、和声、泛声等增多,繁杂之声凸显,更加美听,但也背离了清乐、雅乐宗尚的简易歌法与闲雅风格。

胡乐与雅俗乐在乐器、乐舞、乐调等方面相互掺杂,借鉴融汇。唐初十部乐器已不限于该民族和国家所用乐器,如“倍四本属清乐,形类雅音,而曲出于胡部”⑧。“不同乐器的应用,不同内容之加入,不同乐种间的交流,不同调性的运用,都会冲淡某些广泛流行的乐曲的民族特点,推动全国音乐文化大园地中各民族音乐之间的融合作用。”⑨这种融合让原来的九部、十部乐,甚至坐部与立部伎的区分标准变得模糊,以至渐趋消融。原来局限于宫廷、寺观等场合的雅乐,随着标识改变而被应用于民间的通俗表演。各种音乐汇融造成原有音乐体系变乱,亟需宫调的规范作用。这种现象会周期性出现,如北宋政和年间,“乐府奏言:乐之诸宫调多不正,皆俚俗所传”⑩,于是宋徽宗“立大晟府,命周美成诸人讨论古音,审定古调,沦落之后,少得存者。由是八十四调之声稍传”⑪。

胡乐命名华化,与雅乐合并或同等对待,为多场合应用和多乐部流转开启了大门。供奉曲与教坊曲重名的有《感皇恩》《濮阳女》,改名自《苏莫遮》的《感皇恩》在《教坊记》中就被列为清乐。通过修正西域音乐,促进了它们的转化,如《泛龙舟》本属于清乐,“总不是以林钟为本,玄宗在添加道调宫后,改属

---

① 《旧唐书》卷二九《音乐志》,第 1069 页。

② 《教坊记笺订》,北京:中华书局 2012 年版,“序”,第 1 页。

③ 任半塘:《唐戏弄》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 316 页。

④ 脱脱等:《宋史》卷一三一,北京:中华书局 1985 年版,第 3052 页。

⑤ 《旧唐书》卷二八《音乐志》,第 1060 页。

⑥ 《隋书》,第 351、39 页。

⑦ 《乐府诗集》卷七九,第 1107 页。

⑧ 《新唐书》卷二二《礼乐志》,第 474 页。

⑨ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社 1981 年版,第 218 页。

⑩ 马端临:《文献通考》卷一四六引《中兴四朝乐志》,北京:中华书局 1986 年版,第 1285 页。

⑪ 张炎:《词源》卷下,唐圭璋编《词话丛编》,北京:中华书局 2005 年版,第 255 页。

于林钟商,未必不是以此曲为白明达(或说是龟兹人)所作,才略加变通,隶于林钟,以保留其清调的名义”①。岸边成雄甚至认为俗乐二十八调就产生于天宝十三载,“这样,胡乐和俗乐以这一年为界,在制度上、形式上均成为同一的东西。”②李玫也认为,“太常供奉的二百多首乐曲,一曲入数调的规模和数量也证明这次改名并刊刻于石的隆重事件是发生在二十八调框架构建的过程中”③。此时的二十八调调和华夷、雅俗,是一种新的音乐形态和乐调体系,已不可再单以俗乐视之。

诸乐合作之前,各自为律,胡乐、华音无统一调名。如太簇宫时号沙陀调,《隋书·音乐志》所录苏祇婆传七调中“一曰‘娑陀力’,华言平声,即宫声也”④。陈旸《乐书》载道调对应宫调,胡名婆陀力调。林谦三认为,“娑”与“沙”古音相通(Sa),“沙陀”即“娑陀力”,而“婆”或为“娑”之误写。⑤ 十部乐所用是苏祇婆七调五旦的乐律系统,华音仍是清乐均调系统。道调、法曲与胡部新声合作,不仅是乐部或乐类的结合,也是胡乐律与清乐律的整合,促进了新乐调体系的构建。改诸乐名分布于五均十四调,即商调 98 首、羽调 52 首、宫调 46 首、角调 13 首。新乐调体系以开元十三年(725)封泰山祀天乐(大唐乐)为律本黄钟之宫,“胡乐退而为商,法曲退而为羽”,“依此,道调应为黄钟之徵,但太常律之徵为下徵,封泰山以夹钟为黄钟,恰是正律之下徵。下徵之下徵,低甚无以为调,黜徵而用商,故只收宫商羽角四调,即‘无徵调’”⑥。徐景安《乐书》佚文提到唐廷有雅俗二部,其中俗乐调有宫、商、角、羽而无徵调,与改乐名的宫调分部正合。只用宫商羽角四声,较苏祇婆之龟兹律更契合传统音律。虽然分类命名参照俗乐体系,但刘崇德认为其实是外来胡乐和传统清乐乐调或调式的结合,一是继承清乐的主宫之乐,为羽调式乐,即小调式乐;一是传自西域的主商之乐,为大调式乐。⑦

天宝十四调不仅规范了华夷、雅俗之乐,也影响了二十八调体系的确立。徐景安《新撰乐书》(《新唐书·礼乐志》)、段安节《乐府杂录》已有俗乐二十八调的记载,日本唐乐也有天宝十四调的遗存。据《景祐乐髓新注》《梦溪笔谈·补笔谈》《乐书》《燕乐书》《词源》等文献记载,“宋朝沿袭了俗乐二十八调,名称上较多应用燕乐二十八调的记载”⑧。夏敬观《词调溯源》详列了燕乐二十八调可考之词调,指出“溯词调之源流,必先明白它所配合的律调(宫调)”,甚至认为“以欲证明二十八调之外,无所谓词”⑨。宫调是乐曲分类的首要标识,为后世词曲集承袭,如《乐章集》《张子野词》《片玉集》《梦窗词》《白石道人歌曲》,或按宫调分类,或词调下注明宫调,以为音高、调式、结声等方面的规范。《宋史·乐志》所载大曲均在数量不等的宫调上演奏,《碧鸡漫志》云:“今《凉州》见于世者凡七宫曲,曰黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫,不知西凉所献何宫也。然七曲中,知其三是唐曲,黄钟、道调、高宫者是也。”⑩《凉州》在唐所用宫调仅三,至宋多至七个,这为后来按宫调将不同曲牌进行联缀的音乐创作积累了经验,促进了杂曲子、大曲向赚词、诸宫调、套曲等复杂音声技艺的演化。

燕乐原是单一乐曲之名,张文收制《景云河清歌》名“讌乐”,为十部乐之首,后用于宴会音乐的总称。道调、法曲与胡部新声合作并改诸乐名,它们融合成为一个新的音乐系统——燕乐。沈括《梦溪笔谈》说:“自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏,自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐,前世新声为

① 吴南薰:《律学会通》,北京:科学出版社 1964 年版,第 223 页。
② 岸边成雄:《唐代音乐文献解说》,秦序译,《交响》1987 年第 1 期,第 68—71 页。
③ 李玫:《唐乐署供奉曲名所折射的宫调理论与实践》,《中国音乐学》2013 年第 1 期,第 23—28 页。
④ 《隋书》卷一四《音乐志》,第 346 页。
⑤ 林谦三著,郭沫若译:《隋唐燕乐调研究》,上海:商务印书馆 1936 年版,第 42 页。
⑥ 刘崇德:《词体的起源古谱今唱》,《光明日报》2017 年 12 月 18 日第 13 版。
⑦ 刘崇德:《燕乐新说》,第 83 页。
⑧ 赵维平:《胡乐调的传入及对我国的影响》,《中国音乐学》2020 年第 4 期,第 5—14、102 页。
⑨ 夏敬观:《词调溯源》,上海:商务印书馆 1931 年版,第 2 页。
⑩ 王灼:《碧鸡漫志》卷三,唐圭璋编《词话丛编》,北京:中华书局 2005 年版,第 99 页。

清乐,合胡部者为宴(燕)乐。”①沈括以古法为参照,在把唐乐划分为三类的同时,也将音乐史分为三期:古代的雅乐、前代的清乐及天宝之后确立的燕乐。可以说天宝十三年的改乐名,标志着胡乐俗化、胡俗融合,由雅、胡、俗鼎立演变为雅、俗并立。刘崇德指出,唐代燕乐是“以胡部新声太常十部乐为基础,逐渐吸收法曲代表的教坊清乐,形成以下徵为律本,四声七均二十八调为乐调规范的燕乐体系”②。有关乐调体系的内涵虽有不同看法,但此说指出了燕乐体系与宫廷教坊乐的关系。燕乐原指配合宴飨所奏之乐,之后从狭义到广义、从雅到俗、从仪式性到娱乐性,功能日益丰富和多样。

杨荫浏说:“唐人的燕乐,是清乐与胡乐之间的一种创作音乐,是含有胡乐成分的清乐,含有清乐成分的胡乐。”③至于作为隋唐“九部乐”之一的“燕乐”是以隋唐时中原民间音乐、前代清乐和外来胡乐哪种音乐为主体,学界一直有争议。但这次“合作”无疑是有主次的兼并,即化胡为华、变俗为雅,在新的体系下转化为新唐乐。沈括《梦溪笔谈》从音乐风格和来源对燕乐作了界定,标志着燕乐内涵的不断扩大,以致后世用燕乐指称唐代的主流音乐,郭茂倩《乐府诗集》云:“近代曲者,亦杂曲也,以其出于隋、唐之世,故曰近代曲也……而总谓之燕乐。”④

词起源于燕乐,“与‘词’相配合的乐曲,是隋唐时属于‘燕乐’系统的‘新声’”⑤。因此,用燕乐来界定词,燕乐成为词体产生的前提,如龙榆生说:“取唐宋以来之燕乐杂曲,依其节拍而实之以文字,谓之‘填词’。”⑥华夷、雅俗之乐整合完成,作为新唐乐形态的燕乐定型。正如清乐作为汉魏六朝音乐的指称一样,燕乐也成为唐宋主体音乐的代称。宋人蔡元定《燕乐原辨》、刘昺《燕乐新书》等已有总论燕乐的著作,说明燕乐具有明确义涵,成为独立音乐种类被后世沿用。从唐代多部乐中的一种,到成为多部乐的总称,燕乐具有与先秦雅乐、魏晋清乐、金元蕃乐及近代西乐不同类型的乐种。外来音乐与本土音乐的交融,带动了雅俗、宫廷与地方音乐的融合,是传统音乐变革与发展的动力之一。

四、改诸乐名的影响及意义

时过境迁,包括乐名与歌辞在内,原本的音义多不可解。《旧唐书·音乐志》云:“周、隋世,与西凉乐杂奏,今存者五十三章,其名目可解者六章:《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》《钜鹿公主》《白净皇太子》《企喻》也。其不可解者,咸多可汗之辞。按今大角,此即后魏世所谓簸逻回者是也,其曲亦多可汗之辞。北虏之俗呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种,知此歌是燕、魏之际鲜卑歌,歌辞虏音,竟不可晓。”⑦《慕容可汗》等为《魏真人歌》中“名目可解者”,其余都因北语繁多而不可解。有的民族语言本就是借鉴而生,如屈支国(龟兹)“文字取则印度,粗有改变”⑧。流传下来的歌曲有其声辗转而莫晓其词,如“开元中,歌工长孙元忠之祖受业于侯将军贵昌,并州人也,亦代习北歌。贞观中,有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家代相传如此,虽译者亦不能通知其词,盖年岁久远,失其真矣”⑨。虽然贞观年间有专人传承胡乐,但不到百年的开元时期,对音译的乐名及歌词已不甚了然。

读音随着时代、地区、场合的不同而改变,作为口头文学的歌曲中同音异字现象更为常见,如《迦陵频》与《迦娄宾》、《何满子》与《河满子》、《河曲子》与《歌曲子》、《诏应乐》与《韶应乐》、《裹头乐》与《裸

---

① 沈括著,胡道静校证:《梦溪笔谈校证》卷五,上海:古典文学出版社1957年版,第232页。
② 刘崇德:《燕乐新说》,合肥:黄山书社2011年版,第83页。
③ 杨荫浏:《中国音乐史纲》,上海:万叶书店1952年版,第122页。
④ 郭茂倩:《乐府诗集》卷七九,北京:中华书局1979年版,第1107页。
⑤ 唐圭璋、潘君昭:《论词的起源》,《南京师大学报(社会科学版)》1978年第1期,第57—63页。
⑥ 龙榆生:《词学研究之商榷》,《词学季刊》1934年第1卷第4号。
⑦ 《旧唐书》卷二九《音乐志》,第1072页。
⑧ 玄奘著,董志翘译注:《大唐西域记译注》,北京:中华书局2012年版,第35页。
⑨ 《通典》卷第一四六《乐典》,第3725页。

头乐》、《庆云乐》与《景云乐》、《想夫恋》与《相附连》、《小老子》与《小娘子》、《老君子》与《郎君子》、《柳华苑》与《柳花盐》、《应天乐》与《应殿乐》、《越殿乐》与《越天乐》等。① 这次乐曲改名由官方发布,供奉且在太常寺刊石,像正经典那样正乐名。唐时印刷术尚不普及,刊石是传播久远、订立规范的重要方式,此后五代王贞范亦将曲谱刊石以传。

胡乐名长短不一,音译、意译交织,正如元稹对骠国乐的描写"繁词变乱名字讹"。成书于大中初年的《羯鼓录》所载曲调与石刻同名者,就记录不同,如"鹘郎剌耶"与"大朗剌耶"、"悉尔都"与"悉利都"、"借渠沙鱼"与"即渠沙鱼"、"达摩支"与"大达磨友"、"俱伦郎"与"俱伦毗"、"苏剌耶""苏剌耶胡歌"与"火苏赖耶"等,多音近而讹。尽管太常寺刊石已将"达摩支"改为"泛兰丛"、"郎赖耶"改为"芳桂林"、"借渠沙鱼"改为"跃泉鱼"、"苏赖耶"改为"未央年"、"苏赖耶胡歌"改为"宝廷引"、"移师都"改为"大仙都"、"悉尔都(悉利都)"改为"琼花台",但《羯鼓录》记录仍是原曲名。或许改乐名同时意味着乐曲内容或形式的变化,该著通过记录原名而指原羯鼓曲。乐曲转译不免会带动形式与内容的变化,如新疆哈密出土的回鹘文本《弥勒会见记》,是"学过毗婆尸论的圣月菩萨大师从梵语改编成吐火罗语,波热塔那热克西提又从吐火罗语译成突厥语"②,经过转译加工,比印度梵文本和焉耆吐火罗甲语本《弥勒会见记剧本》丰富性大增。改乐名也牵涉到乐曲形式、内容的改变,以使乐曲与汉语声韵及其情感色彩相符。

唐初长安和洛阳都设有太常寺和教坊。唐代宫廷的主要音乐活动皆属太乐署及其太常寺,乐人众多,影响面广。又有太常梨园别教院,以教习俗乐为主,玄宗时期"廪食常千人"③。民间艺人从各地征调或按番上制服役,人员交流让太乐署具有全国影响。作为乐曲的管理、培训与考核机构,太乐署的改名及发布无疑树立了新标准。类似苏祇婆五旦七调中的七声名称来源于古梵语,娑陀力有"沙陀、婆陀",鸡识有"乞食、大食",沙识有"涉折",沙腊有"婆(娑)腊",般赡有"般涉、盘涉",俟利箑有"阿诡"等不同译名,极大影响了调名的规范与统一。随着宫廷乐人的流散和教坊曲传播,钦定乐名成为普遍遵循的标准。

改诸乐名带来了原有音乐分类和体系的变化。一是不同宫调的乐曲分别,确立了只曲作为独立单位,促进了大曲向杂曲、曲子的演变。二是从十部乐到二部伎再到燕乐,胡乐作为一个庞大实体在名义上消失,"十部伎在二部伎、教坊、梨园三种制度成立以后,尽失光芒"④。十部伎以国别命名,而二部伎的乐名凸显赞颂,并无明显贵贱之分,如《乐府杂录·胡部》云:"遇内宴,即于殿前立奏乐,更番替换;若宫中宴乐,即坐奏乐。俗乐亦有坐部、立部也。"⑤三是诸乐合作与改名之后,强化了乐曲的主导地位。早期词集如《尊前集》《花间集》《乐章集》等保留了按宫调分类或按乐曲编排的特征。四是按照乐调和曲拍分别曲子,以调系词,促进了诗赞体向曲牌体的过渡。别调名标注减少了因乐曲或唱法造成的歌词差异,促进了乐、词的对应规范,"调名是乐曲的标志,在传播过程中,不能任意更换调名,否则就会造成调无定名,乐无定体,让人无所适从","随着词乐的失坠、歌法的失传,词之所以还能独立成体,保持原来的基本形式不变,正在于调名与曲式的确定"⑥。

改诸乐名让乐诗在意义层面重新结合,强化了颂赞、仙道、边塞、节庆、闺情等主题,为曲子词创作确立了形式和内容标准。这些曲名也被用于不同种类的音乐中,同曲可以不同宫调,甚至有多种变体和结

① 日本古乐书《乐家录》卷二八《乐曲训法》以《倭名类聚钞》所记名为正名,以《万叶集》之字为正字。参见王小盾《我看〈清平乐〉的读音》,《古典文学知识》2020 年第 4 期,第 48—55 页。

② 李强、柯琳:《民族戏剧学》,北京:民族出版社 2003 年,第 536—537 页。

③ 刘昫等:《旧唐书》,北京:中华书局 1975 年版,第 1052 页。

④ 岸边成雄:《唐代音乐史的研究》,梁在平、黄志炯译,台北:中华书局 1973 年版,第 488 页。

⑤ 段安节:《乐府杂录》,《中国古典戏曲论著集成》本,北京:中国戏剧出版社 1959 年版,第 46 页。

⑥ 李飞跃:《论词调的形成与词体的自觉》,《文艺研究》2014 年第 12 期,第 58—68 页。

构,不啻一种词体解放。各地逐渐采用了新乐名,一曲多名现象减少,无论西蜀、南唐还是敦煌,与长安、宫廷保持了一致。改头换面之后,当胡乐以宫廷用乐、雅乐的面目流衍时,也给后世雅乐的复原与考订造成了困扰。蔡元定为《燕乐》一书“证俗失以存古义”,以及刘昺辑《燕乐新书》“亦惟以八十四调为宗”,其正燕乐及所谓“中兴燕乐”的上溯标准就是唐代燕乐二十八调理论。① 北宋燕乐已失去了唐燕乐的胡乐基础,教坊中虽然还有龟兹部,但只有二曲,坐部琵琶曲也在宋初被江南乐取代。宋代的新燕乐——大晟乐,与唐燕乐已相失甚远,“后世虽屡议复雅乐,而雅乐日微,纷更聚讼,仅存什一,皆由玄宗时变革太甚之故也”②。

早期词牌因不同音乐背景而有不同的义涵,改名后的词、乐一体,乐名因与古代诗文互文或融入新语境而获得新的诠释,但却隔断了乐曲上的域外关联,失去了语境还原和词调溯源线索。避免用改后的调名来考察本义甚至望文生义,尤其根据调名的字面意义从更早的诗文中寻求依据,解析乐名本义。如“簸逻回”本指唐代大角,中古语音为 puA-lA-Äui③,与“回波乐”(Äui-puA-lAk)音极近,作为乐曲疑与《回波乐》同源。④ “大达摩支”曾多解作天竺僧人达摩,关也维认为《达摩支》源于突厥语 Damqi“持套之人”。作为“苏莫遮”的一种游戏式舞蹈,指手持套索、边歌舞边搭钩捉人为戏。⑤ 唐五代乐名和词调有多少是源自夷乐、胡乐甚或民间音乐,已不得而知。乐曲所属宫调不同,也会产生同名异曲现象,增加了考证难度。

一些调名与《教坊记》《羯鼓录》所载曲互见,可见这次改乐名覆盖层面较广。如《教坊记》大曲名有《龟兹乐》,《羯鼓录》“诸佛曲词”有《九仙道曲》、“食曲”有《龟兹大武》,《色俱腾》《曜日光》《苏莫刺耶》《乞婆娑》《俱伦仆》等亦见于《羯鼓录》太簇宫曲。任半塘《教坊记笺订》曲名表统计:“可以肯定为外国乐无疑者, 则有三十五调。”⑥今见《教坊记》可能是天宝十三载后的钞本,记录是改后的调名,因此胡乐的实际数量应远大于这一数字。《教坊记》无《苏莫遮》而有《感皇恩》,采用“小石”“大石”“正平”“南吕”“道调”等宫调名。《教坊记》所录曲名已华化,甚至采用通行的时号,如“正平调”在《唐会要》中是“林钟羽,时号平调”。“沙陁调”“水调”“金风调”等调名,在《教坊记》《乐府杂录》中没再出现。《教坊记》亦非完璧,如崔氏说:“今中原有事,漂寓江表,追思旧游,不可复得;粗有所识,即复疏之。”⑦如果有更多乐名被记录,也许能更好地反映这次改名的影响。

音乐作为跨文化交流和融合的重要元素,历史上系统性更名不乏其例。面对“方夷来宾,献其乐舞”,或“纳夷蛮之乐于大庙”,有韎师、旄人、鞮鞻氏等乐官负责传习和演奏。先秦两汉的四夷乐名原是直译夷语,以汉字记音,故多异文。乐调名改作也是常态,如南朝梁武帝时期,释法云改《三洲歌》中的《啼将别》为《欢将乐》⑧,又奉敕改《懊侬歌》为《相思曲》。建元二年,有奏议“太庙登歌宜用司徒褚渊,余悉用黄门郎谢超宗辞。超宗所撰,多删颜延之、谢庄辞以为新曲,备改乐名”⑨。北宋末年,京师“时街巷鄙人多歌蕃曲,名曰《异国朝》《四国朝》《六国朝》《蛮牌序》《蓬蓬花》等,其言至俚,一时士大夫亦

① 刘勇:《宋代的三位“布衣”及其乐律学理论》,《中国音乐学》2021 年第 2 期,第 39—48 页。
② 许之衡:《中国音乐小史》,上海:上海书店出版社 2011 年版,第 23 页。
③ 陈文革:《粟特人与唐乐署供奉曲般涉调部分曲目传播考——兼及中古乐伎中的粟特人成分》,《音乐研究》2016 年第 6 期,第 39—51 页。
④ 林谦三:《东亚乐器考》,上海:上海书店出版社 2013 年版,第 381—382 页。
⑤ 关也维:《读书偶译——古代西域音乐名词辨析》,《音乐研究》1996 年第 4 期,第 9 页。
⑥ 任中敏:《教坊记笺订》,第 165 页。
⑦ 任中敏:《教坊记笺订》,第 33 页。
⑧ 郭茂倩:《乐府诗集》卷四八,第 707 页。
⑨ 萧子显:《南齐书》卷一一,北京:中华书局 1972 年版,第 167 页。

皆歌之"①。蕃曲蕃舞,歌词"骩骳从俗"。此前大中祥符元年已有改乐名诏:"雅乐之设,允协于同和,名制有常,非可以辄易。惟封禅之大祭,与郊祀而异名。飨天地以洁诚,严祖宗而配侑。特新嘉号,用播鸿徽。所定乐曲名,宜依。"②近代以来,诸多欧美艺术歌曲及日韩流行音乐传入,也是更换了名字,在意义和风格层面实现了中外融合。

唐玄宗时期的诸乐合作尤其天宝十三载改诸乐名,标志着胡乐与华音、俗乐与雅乐的融合,不仅体现宫调、曲名的统一,还体现在音乐机构、演出制度、央地音乐等方面的整合。改乐名及选诗配乐、按乐填词为时所需,促进了声诗、填词的繁荣。改诸乐名多为佛曲,也对佛乐、佛戏转换为民族音乐和戏曲起了重要推动作用。凌廷堪《燕乐考原》甚至认为,这种合作也体现了不同地域乐曲的融合:"法曲,即清乐南曲也。胡部,即燕乐北曲也。以法曲与胡部合奏,即南北合调也。"③南北合调的再一次兴起,还是元中叶以后的"南北合套"。随着十部乐、二部伎体系的瓦解,不同来源和风格的音乐融合为统一的燕乐。原本不同地位和部类的乐人也可跨界从事创作和表演,加速了不同乐种和曲艺之间的交流与融合,为原有音乐注入活力,催生了不同变体。新声新曲的大量涌现和广泛传播,促进了倚声填词风气的兴起和曲子词在中晚唐的绚丽绽放。

The Change of Music Category Names in the 13th Year of Tianbao During the Reign of the Emperor Xuanzong of the Tang Dynasty, and the Establishment of the Yan Musical System

Li Feiyue

(*School of Humanities*, *Tsinghua University*, *Beijing* 100084, *China*)

Abstract: In the 13th year of Tianbao (天宝) during the reign of the Emperor Xuanzong of the Tang Dynasty (唐玄宗), "the Music Department of the Court (太乐署) gave music category names and renamed the former music categories", thus forming a new naming standard for music categories and a new system of musical tunes. This was resulted from the integration of the Han music with the new music from the non-Han ethnic groups (胡部新声) after the latter's introduction from the Western Regions. "The coordination of Taoist tunes (道调), Buddhist tunes (法曲), and the new music from the non-Han ethnic groups", together with the renaming of music categories, deepened the integration of the music originated from Buddhism and Taoism, the music from Han Nationality and non-Han ethnic groups, and the elite music and the folk music, which marked the reconstruction of music categories in the Tang Dynasty and the establishment of the Yan musical system. The rise of the non-Han music and folk music, which were known for their diverse and complicated tunes and lyrics, made them obtain legitimate and equal status with serious music (雅乐) and popular music (清乐), resulted in the independence and prosperity of *Ci*-poetry (杂曲子) and its variations, and laid down the musical foundation for the rise of *Ci*-poetry (曲子词) and lyric writing based on tunes. The observation into the transformation of the musical system in the Tang Dynasty from the perspectives of both musical systems and historical activities will bring us new understandings of the origin of *Ci*-poetry, and its generation mechanism and artistic features.

Key words: new music from the non-Han ethnic groups (胡部新声); Yan music (燕乐); tunes and lyrics; *Ci*-poetry(曲子词)

(责任编辑　郑　园)

① 曾敏行:《独醒杂志》卷五,郑州:大象出版社2019年版,第232页。

② 司义祖整理:《宋大诏令集》卷一四八,北京:中华书局1962年版,第548页。

③ 凌廷堪:《燕乐考原》,林谦三等《燕乐三书》,哈尔滨:黑龙江人民出版社1986年版,第28页。